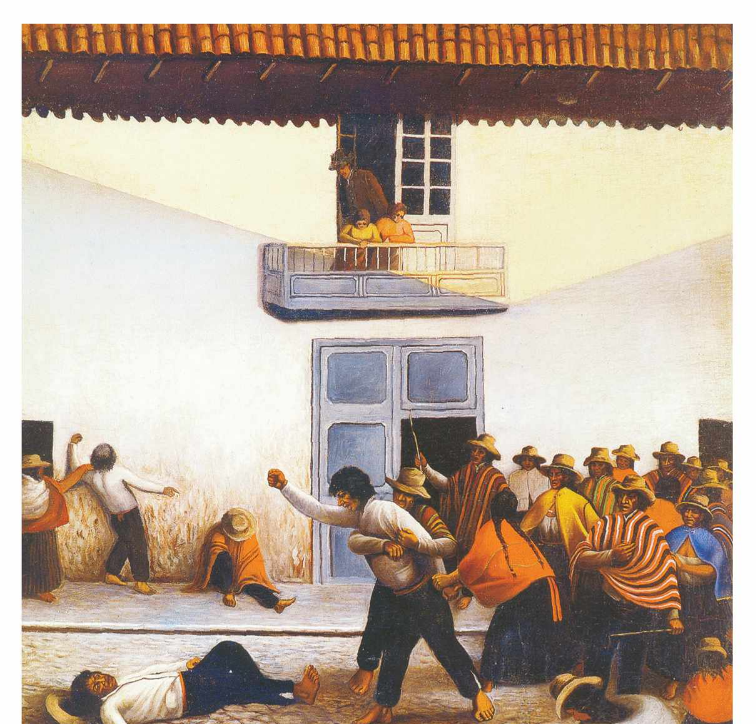
Grandes escritores latinoamericanos

41 Mario Vargas Llosa



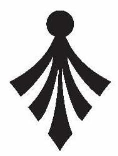
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"La riña" (óleo sobre tela, 1923) de Mario Urteaga (Cajamarca, Perú, 1875- 1957). Ceremonia sangrienta que representa el conflicto latente en las relaciones sociales del Perú dividido, traducido en actos violentos en plena calle. Como en varios relatos de Vargas Llosa que ponen en escena distintos desafíos, están los que se imponen frente a otros, antes de que uno más fuerte los aplaste



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactoras:
Prof. Silvina Marsimian
Prof. Marcela Grosso (autora de Entre-textos)

Colaboración Especial:
Eduardo N. Acera, Sylvia Nogueira

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Daiana Glizer
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Mario Vargas Llosa



LA ESCENA AMERICANA

"En una sociedad en la que la literatura no cumple función alguna porque la mayoría de sus miembros no saben o no están en condiciones de leer y la minoría que sabe o puede leer no lo hace nunca, el escritor resulta un ser anómalo, sin ubicación precisa, un individuo pintoresco y excéntrico, una especie de loco benigno al que se deja en libertad porque, después de todo, su demencia no es contagiosa –¿cómo haría daño a los demás si no lo leen?–, pero a quien en todo caso conviene mediatizar con una inasible camisa de fuerza, manteniéndolo a distancia, frecuentándolo con reservas, tolerándolo con desconfianza sistemática", sostiene Mario Vargas Llosa sobre el caso paradigmático del escritor peruano Sebastián Salazar Bondy (*Contra viento y marea*) y explica la resistencia que la clase dirigente de su país natal opuso tradicionalmente contra el arte, así como la existencia de capillas literarias nacionales que quisieron impedir el desarrollo de voces alternativas cuando el realismo contestatario de la novelística de Ciro Alegría o José María Arguedas intentaba ser superado. En efecto, Vargas Llosa resultó un caso insólito de renovación de un género en el marco de la agotada literatura de denuncia social de un país descompuesto desde el punto de vista político y asolado por la desigualdad y la miseria, que había prestado más atención al tema rural e indigenista que al panorama urbano. Sus contemporáneos, entre los cuales pueden mencionarse Luis Loayza (1934) –autor de *Una piel de serpiente* (1964)–; Oswaldo Reynoso (1932)



Para Vargas Llosa, Flaubert es el primer escritor moderno, el que mejor manejó los instrumentos para reflejar la realidad exterior, a través de la obsesión descriptiva y favoreciendo la autonomía del texto

–*En octubre no hay milagros* (1965)– y Julio R. Ribeyro (1929) –*Los geniecillos dominicales* (1965)– no alcanzaron su proyección internacional, sobre todo después del premio que le concedió por unanimidad la Biblioteca Breve Seix Barral, en 1962, por *La ciudad y los perros*, novela que lo catapultó al célebre *boom* latinoamericano. Tributario de la idea sartreana de que la literatura es un acto de rebelión y de crítica, una manifestación de inconformismo del artista respecto de la base burguesa de pensamiento hegemónico, Vargas Llosa puede ser entendido como un escritor comprometido pero no como un militante. Intenta, en cambio, cultivar el realismo a la manera de Flaubert, es decir, trata "que las historias den esa apariencia de soberanía, de autonomía, hasta de autarquía"; "de que aparezcan esos mundos justificados por sí mismos, como independientes de todo elemento ajeno, de todo ser extraño, como lo sería el autor [y su opinión]". Otro modelo lo encuentra en la novela de caballerías, especialmente *Tirant lo Blanc* de Martorell: "Las novelas de caballerías dan soberbias representaciones de su tiempo. Abarcan la realidad en su nivel mítico, en su nivel religioso, en su nivel histórico, en su nivel social, en su nivel instintivo. (...) Las tentativas modernas de la novela quieren dar una visión de un solo canal, de un solo nivel de realidad. Yo estoy, al contrario, por la novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases", señala en conversación con Luis Harss. Pero, además, el oficio de escribir es para él –como lo ha afirmado reiteradamente– un camino para liberar los "demonios" interiores que forman parte de esa otra realidad en la que el hombre está atrapado: "Los demonios del escritor son sus fuentes, las experiencias de su vida que se convierten en estímulos de sus obras. (...) Todo un lado oscuro de la personalidad interior se aproxima a nosotros cuando creamos, se une misteriosamente a nuestra imaginación e inteligencia". El exorcismo de los "demonios" personales –agrega– conlleva un riguroso trabajo con el lenguaje que crea un nuevo mundo, paralelo al contingente. Frente a los límites de la vida cotidiana, la literatura es la posibilidad de franquearlos –afirma–; la lectura y la escritura, la promesa de redimirnos.







Arequipa (voz indígena: Ari quepay, *"sí, quedaos", según la frase célebre que pronunció el inca Mayta Capac para señalar a sus tropas un lugar de descanso), ciudad recoleta e hidalga en el sur del Perú*

Mario Vargas Llosa nació en Arequipa, Perú, en 1936. Su infancia estuvo signada por la orfandad de padre y la crianza cariñosa de sus abuelos y tíos. Toda su familia le había hecho creer hasta los diez años que su padre había muerto; pero lo cierto fue que este había abandonado sorpresivamente a su madre cuando estaba embarazada, luego le pidió el divorcio y por mucho tiempo no dio señales de vida. Ernesto J. Vargas había dejado siempre traslucir su resentimiento por pertenecer a una familia inferior a la de su mujer, los Llosa, quienes –tal vez avergonzados por la situación– salieron de Arequipa para Cochabamba, Bolivia, donde se instalaron hasta 1945, cuando decidieron regresar a Perú. Estando todos en la ciudad de Piura, un buen día el padre ingrato reapareció y quiso conocer al hijo. La madre –todavía enamorada– accedió y Mario, receloso de aquel hombre que calificaba de intruso, tuvo que dejar a sus abuelos e instalarse en una casa en Lima: "El año y pico que viví en ella fue el más amargo de mi vida". Las recriminaciones con que atormentaba a su madre y las maneras autoritarias y violentas con que el padre los amenazaba a él y a su mujer, la distancia que sufría respecto de sus verdaderos afectos, que estaban en Piura y de los que ni siquiera había podido despedirse, hicieron que Mario buscara refugio en la lectura: las revistas *Peneca*, *Billiken* y la deportiva *El Gráfico*, los libros de Emilio Salgari o Julio Verne fueron la alternativa ante su vida "sola y carcelaria". El terror y el odio por su padre estimularon su acercamiento a la literatura, desde que comprendió que ser escritor era la profesión que aquel consideraba abominable, un puro ejercicio de "excentricidad" y "mariconería". En la adolescencia tuvo que vivir varias fugas de la casa, que protagonizaba con su madre, y posteriores reconciliaciones de los padres que lo tornaron más rencoroso todavía; cosa que se agravó cuando su padre –también intempestivamente– le presentó a dos hermanos que habían nacido de una unión anterior al reencuentro con la descendiente de los Llosa y con los que el escritor intimó poco, sobre todo después de que ellos fueran a vivir a los EE.UU. En esta etapa, entre los 11 y 14 años, el único remanso lo constituyeron las visitas de fin de semana a la casa de sus tíos maternos en el barrio de Miraflores de Lima, donde pudo hacer amistades y experimentar primeros enamoramientos y escribir poemas. Un nuevo quiebre lo representó el ingreso al Colegio Militar Leoncio Prado en 1950 y la pérdida de la fe religiosa inculcada por su madre, para convertirse en un agnóstico. Lejos de disciplinarlo, el internado logró que detestara "la vida militar, con sus jerarquías mecánicas determinadas por la cronología, la violencia legitimada que ellas significaban, y todos los ritos, símbolos, retóricas y ceremonias que la forman", que retrató libremente en *La ciudad y los perros* (1963); sin embargo, les debe a los encierros cuando quedaba castigado "el escribir como no lo había hecho nunca antes" y el sumergirse en la lectura de ficción –sobre todo, Alejandro Dumas–, además del conocimiento que le procuró del país, ya que "reproducía en pequeño la diversidad étnica y regional peruana". Un verano, su padre lo hace entrar en el International News Service de mensajero; debía llevar a *La Crónica* cables y artículos informativos; aquí –donde trabaja entre el cuarto y último año de secundaria– descubre la profesión de periodista, cuyos primeros pasos, así como la militancia universitaria, describe en *Conversación en La Catedral* (1969), aunque secretamente ya tenía vocación de novelista, de poeta y sentía pasión por el teatro. Algunos autores que conoce entonces marcan a fuego su juventud: Malraux, Sartre –lo llamaban "el sartrecillo valiente"–, Vallejo, Joyce, Neruda. En 1953 ingresó en la Universidad de San Marcos para estudiar Letras y Derecho; junto a un grupo enemigo de la dictadura de Odría, lectores de Mariátegui, Marx y Lenin, y simpatizantes de la revolución y el marxismo, milita en Cahuide, nombre con que se reconstruía clandestinamente el partido comunista; pero lo abandona al año

siguiente cuando se aburre del "catecismo de estereotipos y abstracciones" y la "fanática disciplina". Todas estas confesiones aparecen en *El pez en el agua* (1993), memorias que recorren simultáneamente su niñez hasta el primer viaje a Europa y su actividad política entre 1987 y 1990 como candidato a la presidencia del Perú. Un capítulo especial lo merece su tía política Julia –Julia Urquidi Illanes– quien, casi quince años mayor, se convierte en su primera esposa; el enamoramiento y las peripecias del matrimonio que escandalizó a la familia los describe con humor en *La tía Julia y el escribidor* (1976), novela que por divulgar detalles sobre la vida de su padre le valió la última disputa que los incomunicó para siempre. De esta época son sus entrevistas en el suplemento *Dominical* del diario *El Comercio*, sobre la situación de la literatura peruana, como las realizadas a Arguedas y Salazar Bondy. También, su trabajo como redactor de boletines de noticias para radio *Panamericana* y como profesor asistente de la cátedra de literatura peruana en la Universidad de San Marcos, convocado por Augusto Tamayo Vargas. En 1957, gana el concurso de cuentos de *La Revue Française* con "El desafío" –que integrará la colección *Los jefes* (Premio Leopoldo Alas, 1959)– y viaja a París, que lo deslumbra. Visita por segunda vez Europa en 1959, gracias a la beca de estudios *Javier Prado*, que le permite completar la tesis de doctorado sobre Rubén Darío en la Universidad Complutense de Madrid, donde obtiene el posgrado. Divorciado de su tía, se casa en 1965 con su prima hermana Patricia Vargas, con la que tiene tres hijos. El mismo año viaja a La Habana como jurado del premio *Casa de las Américas* y forma parte del consejo de redacción de su revista; pero el resonado caso Heberto Padilla lo aleja definitivamente de la revolución castrista. Se instala por una década en Europa, como traductor de la Unesco, viviendo alternativamente en París, Londres y Barcelona. Allí hace amistad con Julio Cortázar. Consolida un sitial en la novela latinoamericana con *La casa verde* (1966, Premio Rómulo Gallegos), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984) y logra un suceso con su pieza teatral *La señorita de Tacna*, que se publica y estrena en Buenos Aires en 1981. De regreso al país natal, después de protagonizar el programa de entrevistas "La Torre de Babel" por *Televisión Panamericana*, se inicia en la conducción política como líder del Movimiento Libertad, en franca oposición al gobierno de Alan García: "Cada vez que me han preguntado por qué estuve dispuesto a dejar mi vocación de escritor por la política, he respondido que por una razón moral. Porque las circunstancias me pusieron en una situación de liderazgo en un momento crítico de la vida de mi país. Porque me pareció que se presentaba la oportunidad de hacer, con el apoyo de una mayoría, las reformas liberales que, desde comienzos de los años setenta, yo defendía en artículos y polémicas como necesarias para salvar al Perú", explicó el escribidor, pero también aclaró que nunca fue un político sino que "hacía política" de una manera transitoria. Es candidato presidencial por la coalición Frente Democrático en 1990, pero pierde en el ballottage con Alberto Fujimori. De regreso a Londres, retoma la actividad literaria y publica las novelas: *Lituma en los Andes* (Premio Planeta, 1993); *La fiesta del Chivo* (2000); *El paraíso en la otra esquina* (2003), que presenta paralelamente las vidas de la peruana defensora de los derechos de la mujer y los obreros Flora Tristán y de su nieto, el pintor Paul Gauguin. Sus ensayos políticos y literarios se reúnen en *Contra viento y marea* (1983), *Desafíos a la libertad* (1994) y *El lenguaje de la pasión* (2000), ejemplo de su participación activa en el debate político y cultural, últimamente en los diarios *El País* (Madrid), *La Nación* (Buenos Aires) y en la revista *Letras Libres* (México).



El novelista, candidato presidencial del Frente Democrático, recibe el aplauso de sus seguidores durante la gira del 23 de marzo de 1990. Junto a él, su esposa Patricia y sus hijos Álvaro, Gonzalo y Morgana



Vargas Llosa recibió los premios Príncipe de Asturias de las Letras *(1986) y el* Cervantes *(1994). En la foto, el rey Juan Carlos I, imponiendo la medalla correspondiente al* Cervantes*, durante la ceremonia en la Universidad de Alcalá de Henares*

RETRATO DE FRENTE

La figura autoritaria del padre deja, en la narrativa de Vargas Llosa, una huella indeleble; también es recurrente la obsesión por presentar al joven violentado, solo o en grupo, y su urgencia de sobrevivir a la hostilidad y el desasosiego. *Los jefes*, compilación de relatos que constituye una crónica de la actualidad peruana y una inicial entrega autobiográfica, despliega temas y técnicas que se desarrollarán en las novelas. El ambiente –en la mayoría– urbano; los protagonistas, adolescentes que se expresan en una jerga callejera y estudiantil, varios comparados con animales; las mujeres, novias o madres, sumisas frente al varón; el relato del narrador, reemplazado por escenas que ganan en dramatismo; la historia, recuperada por episodios retrospectivos y el suspenso, logrado con la omisión de datos que son conocidos recién en el desenlace. Breves e impactantes, los relatos empiezan con palabras cargadas de electricidad, como el que da título al libro: "Javier se

TÓPICOS Y MOTIVOS

Poder, violencia y mito

EDUARDO N. ACERA

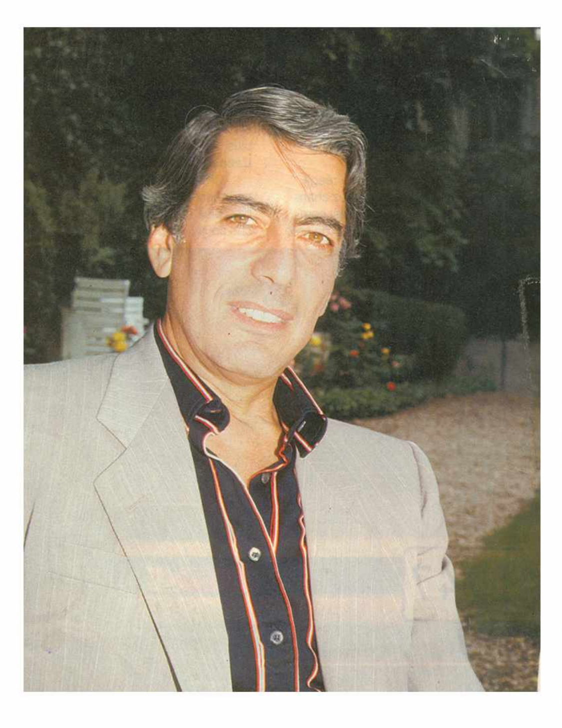
La representación mítica de la *ciudad* como lugar de padecimiento del hombre sometido por el poder puede leerse en *La ciudad y los perros* y *Los cachorros* (1967). Ambas toman la simbología del *perro* como representante de lo demoníaco e infernal, para identificar a sus personajes y hacerlos padecer en ámbitos significativos de lo ciudadano. La primera novela pareció servir de inspiración al historiador peruano de temas de la salud, Marcos Cueto, para el título de su artículo "La ciudad y las ratas: la peste bubónica en Lima y en la costa peruana a comienzos del siglo XX" (1991), sobre el pánico que provocó la epidemia en la ciudad, que hizo que esta se declarara enemiga principal de esos roedores e iniciara contra ellos una tenaz persecución por considerarlos causantes de la enfermedad. El significado de una ciudad amenazada por la rata (símbolo de la avaricia, el parasitismo y la miseria) aparece en *Los cachorros*, con el planteo de la ciudad infectada por otro tipo de peste y con otros actores. Plantea la discriminación y marginación de la que es víctima un alumno de tercer grado, luego de perder su pene debido al ataque de un perro. El ocultamiento del hecho por parte de la institución colegial y la familia del chico genera hacia él una violencia represiva que anula su identidad sexual y, por eso mismo, le quita toda posibilidad de insertarse en el mundo. La acción transcurre en el Colegio Champagnat del exclusivo barrio limeño de Miraflores y sus alumnos pertenecen a la clase más acomodada y poderosa. Comienza con la llegada del alumno Cuéllar a "Tercero A" y transcurre con simples anécdotas colegiales hasta el ataque del perro. A continuación, la vida de Cuéllar cambia definitivamente y finaliza con su temprana muerte en un accidente automovilístico. Las instituciones Colegio y fa-

adelantó por un segundo: –¡Pito! –gritó, ya de pie. La tensión se quebró, violentamente, como una explosión. Todos estábamos parados: el doctor Abásalo tenía la boca abierta. Enrojecía, apretando los puños". "Los jefes" cuenta la rebelión de los alumnos en el Colegio San Miguel de Piura contra el director, un déspota que despierta la brutalidad siempre latente y que divide a los personajes en facciones irreconciliables: los "jefes" o el colegio, los "machos" o los cobardes, los que mandan o los que se someten. Anticipa el mundo sangriento de *La ciudad y los perros*, una suerte de novela de la brutal y arbitraria "conquista de la madurez" de alumnos de distintas clases sociales en el histórico Colegio Militar Leoncio Prado, de Lima. Acusada de dar una imagen "falsa, antipatriótica y comunista" de la institución en la que el autor peruano había cursado unos años, unos mil ejemplares de la primera edición nacional fueron quemados en el patio a pedido de sus autoridades. Vargas Llosa podría verse reflejado en dos de los personajes: Ricardo Arana, el "Esclavo", un joven sometido por su padre y también por sus compañeros, para quienes es el "otro", inhibido y pacifista, objeto de vejaciones; Alberto Fernández Temple, el "blanquinoso" de clase acomodada, llamado el "Poeta" porque comercializa entre sus compañeros sus folletines pornográficos y escribe cartas de amor por encargo y quien participa de las insurrecciones del alumnado (fugas nocturnas, contrabando de tabaco y alcohol, juego, robos, masturbación colectiva), pero a su vez busca una reparación de las injusticias y de las conductas insensibles –y hasta irracionales– que violan los mínimos derechos. El microcosmos colegial representa al Perú en términos generales según la ley que Alberto le explica al Esclavo cuando lo incita a defenderse: "O comes o te comen". Contribuyen a esta panorámica sobre un mundo opresor y egoísta capítulos intercalados en los que se detiene la historia presente y se remite al pasado de los alumnos cuando se determina su ingreso al colegio; informan, además, sobre las relaciones familiares –en las que el padre domina sobre los pensamientos y sentimientos de madres e hijos– y sociales –que reflejan actitudes machistas y racistas–. El epílogo contiene escenas de los personajes a la salida del colegio: Alberto o el Jaguar, por ejemplo, se sobreadaptan a los requerimientos de su clase y caen en la hipocresía que los aleja de su rebeldía adolescente. Fracasan en la gran prueba de la vida, se convierten en impostores. Como el teniente Gamboa, el único que –creyente ingenuo de la justicia del sistema que encarna– intenta investigar el asesinato del Esclavo, pero abandona la embestida cuando entiende que se perjudica a sí mismo y que atentar contra la corporación es un acto inútil. El epígrafe de Sartre de la primera parte de la novela podría resumir estos fallidos: –Se juega a ser héroe porque se es cobarde; se juega a ser santo porque se es malvado.



milia, en complicidad con el grupo de amistades de Cuéllar, "tapan" lo diferente y distinto, la nueva identidad no aceptada por la mirada normalizadora del poder. En *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa ubica al ser humano como víctima de un poder que utiliza la fuerza como su principal herramienta. Se llama "perros" a los alumnos más chicos del Colegio Militar de Lima, provenientes de todas las clases sociales de la ciudad y llegados a la institución con distintos objetivos; estos son sometidos a vejámenes y humillaciones por los alumnos de los cursos superiores. Esa serie de episodios culmina con el asesinato de un cadete, el más pacífico e inadaptado al sistema; a partir de entonces, los personajes transitan por un camino plagado de obstáculos, buscando la verdad y el esclarecimiento que nunca llegan. La institución aparece tejiendo una complicada red de amenazas, castigos y presiones para encubrir lo sucedido. Todo, sin embargo, se esclarece cuando los personajes involucrados están fuera del Colegio y ya es inútil cualquier intento de hacer justicia.

En un mito peruano preincaico recogido por el padre Francisco de Ávila en sus crónicas de principios de la conquista, el *perro* simboliza la muerte y está asociado con los infiernos, el mundo de abajo, los imperios invisibles, las divinidades subterráneas y el sacrificio humano. La divinidad *ctónica* (la tierra en su aspecto sombrío y primitivo) es vencida y condenada por la divinidad *uránica* (fuerza del cielo) a comer carne de perro en reemplazo de la humana que exigía en sus sacrificios; por eso los yuncas, habitantes de los valles cálidos de Perú y adoradores del dios caído, se alimentaban con carne de canes. Los espacios elegidos por Vargas Llosa en sus novelas, el colegio militar y el religioso, son mundos tenebrosos metafóricos de la ciudad. Lugares transitados por los hombres, víctimas de la peste del poder.



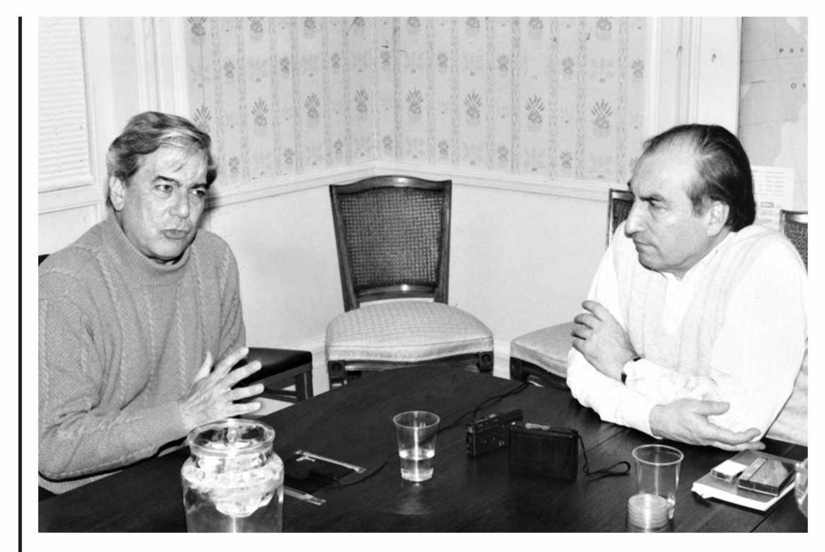


El escritor peruano Mario Vargas Llosa, doctor honoris causa de distintas universidades internacionales, es miembro de la Academia Peruana de la Lengua (1975) y de la Real Academia Española (1994)

RETRATO DE ESPALDAS

"Un día perdí en la calle a uno de mis perros y tuve que acudir a la perrera de Lima. Lo que vi me sublevó el corazón: un viejo negro arruinado masacraba a golpes a los animales no reclamados. Mareado, me refugié en un bar cercano, La Catedral", contó en diversas ocasiones Vargas Llosa en relación con la génesis de su novela *Conversación en La Catedral*, cuyas múltiples historias están engarzadas en el encuentro que tienen Santiago Zavala ("Zavalita", quien recupera su perro perdido) con el sambo Ambrosio (empleado de la perrera, que había sido chofer de su padre, un adinerado industrial que hacía negocios con el Estado) y la larga charla sobre el pasado que sostienen en ese bar miserable. El escenario de fondo que funciona como marco de los episodios relatados lo constituye la histórica dictadura del general Manuel Odría en el Perú (1948-56), que, con el apoyo de la oligarquía, las Fuerzas Armadas y los EE.UU., condujo un régimen que limitó las libertades individuales, persiguió a los disidentes, intentó desarticular al aprismo y al comunismo hasta que el aumento del desempleo, la inflación en ascenso y las huelgas repetidas llevaron a su caída. Zavalita es un joven inconformista que elige estudiar en la Universidad de San Marcos –y no en la Católica– para poder mezclarse con gente diferente de su élite; allí hace amistad fraternal con un grupo filomarxista: "Cátedras paralelas, cogobierno, universidades populares, decía Jacobo; que entrara a enseñar todo el que fuera capaz, que los alumnos pudieran tachar a los malos profesores, y como el pueblo no podía venir a la Universidad que la Universidad fuera al pueblo. (...) Pero si la Universidad era un reflejo del país San Marcos nunca iría bien mientras el Perú fuera tan mal, decía Santiago, y Aída si se quería curar el mal de raíz no había que hablar de reforma universitaria sino de Revolución. Pero ellos eran estudiantes y su campo de acción era la Universidad, decía Jacobo, trabajando por la reforma trabajarían por la revolución: había que ir por etapas y no ser pesimista". Sin embargo, la rigidez teórica del círculo y algunas actitudes no coherentes con sus principios decepcionan a Santiago. Este, además, detenido en una redada por la policía y liberado gracias a la intervención de su padre, termina alejándose del estudio pero también de su familia para dedicarse a periodista de editorial en *La Crónica*, ajeno al mundo de las noticias que pudieran anclarlo a la realidad: "Vengo temprano, me dan mi tema, me tapo la nariz y en dos o tres horas, listo, jalo la cadena y ya está". El enterarse del doblez de su padre, el "respetado señor" que explota sexualmente a su chofer, y el casarse con una mujer de modesta extracción social, con la que tiene un matrimonio mediocre, lo alejan definitivamente del núcleo en el que se crió ("ni un proletario ni un burgués, sólo una pobre mierdecita"). Zavala también es espejo del Perú: "Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? (...) Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento". Su padre, Fermín Zavala, representa al acomodaticio sin ideas políticas pero con intereses económicos, sucesivamente odriísta, conspirador contra Odría y, finalmente, parte de la coalición contra Cayo Bermúdez, chivo expiatorio del régimen. Este último es en principio el arribista, que constituye la cara visible de la dictadura por su manejo despiadado con los enemigos de Odría, a través de un sistema de espionaje, venganzas, sobornos y violencia física y psicológica. Además de estos personajes que estructuran los episodios centrales, hay una cantidad tan diversa como las capas sociales que pueblan las zonas urbanas y rurales del país. Los hermanos de Santiago, caricaturas de "niños" burgueses que gozan de los beneficios de una vida acomodada y superficial, contrastan con

las criadas "cholas" que se dejan manosear y someter por un destino sin perspectivas y con los proletarios rancios que intentan pobremente medrar y se consuelan con migajas o se corrompen por sueldos de poca monta. Paralelo a la sociedad estratificada, se desenvuelve el mundo del burdel, mantenido mayormente por los hombres del poder, que pueden allí liberar sus instintos y manifestar su procacidad sin freno. De esta manera, Vargas Llosa aspira a retratar la sociedad como lo ha hecho Balzac, quien alecciona en el epígrafe de la novela: "Se necesita registrar toda la vida social para hacer una verdadera novela, ya que la novela es la historia privada de las naciones". Como lo indica el título, la novela tiene una estructura dialógica; es decir, no existe un narrador hegemónico sino que se constituye un tejido de parlamentos que se superponen, se mezclan y se expanden y que obligan al lector a una tarea constante de discriminación de distintas conversaciones que, a la vez, se remiten unas a otras, como si fuera posible comunicar a esos seres condenados a la soledad sin remedio: "–¿Tú eres comunista? –la miró atónito Santiago–. ¿De veras eres comunista? Todavía no eras, piensa, querías ser comunista. Sentía su corazón golpeando fuerte y estaba maravillado: en San Marcos no se estudia nada, flaco, sólo se hacía política, era una cueva de apristas y de comunistas, todos los resentidos del Perú se juntaban ahí. Piensa: pobre papá. Ni siquiera habías entrado a San Marcos, Zavalita, y mira lo que descubrías. –En realidad, soy y no soy –confesó Aída–. Porque dónde andarán los comunistas aquí". En *Conversación...*, Odría aparece una sola vez: "por fin se abrió el balcón de Palacio y salió el Presidente"; más que por su presencia física se hace sentir por los efectos que la dictadura produce: la descomposición social, la persecución, la frustración que experimenta el Perú; por el contrario, Rafael Leónidas Trujillo Molina, el dictador de la República Dominicana desde 1930 hasta 1961, protagonista de *La fiesta del Chivo*, es un cuerpo, una voz, una mente, un mito, una sombra que transita por la historia de todos los personajes, los históricos y los ficcionales; el poder absoluto que acumuló, la impunidad de la que gozaba y el servilismo que lo rodeó lo convirtieron en el monstruo que fue. La novela puede ser entendida también como un melodrama que cuenta el resentimiento de Urania, hija de un adicto al régimen, caído en desgracia –Cerebrito Cabral–; esta regresa desde EE.UU. –donde se ha exiliado y se ha dedicado a estudiar y comprender su país natal– hasta Santo Domingo, para reconstruir su historia personal malograda cuando Trujillo la violó siendo adolescente y supo que su padre la "había entregado" como prueba de fidelidad. Por otra parte, un tercer conflicto se configura como una trama policial: la conspiración de un grupo disidente cuyo objetivo es el asesinato del dictador. Las tres historias se cuentan de manera alternada, alimentándose mutuamente. Las que corresponden a los atropellos de la dictadura y al magnicidio ocurren en el pasado; la de Urania, en el presente, queda abierta, sugiriendo una posible reconciliación que pueda recomponer las relaciones rotas, que supere los enconos, que mitigue el sufrimiento. Para explicar el renacimiento de un género que parecía clausurado, señala Tomás Eloy Martínez en consonancia con Vargas Llosa que "en 1974 y 1975, las novelas del dictador eran una respuesta al afán de los poderes absolutos por apropiarse de la escritura de la verdad y por negar toda verdad que no fuera la oficial. Ahora que están renaciendo los autoritarismos bajo la forma de democracias manipuladas y malversadas –en el Perú de Fujimori, en la Venezuela de Chávez–, los extremos inverosímiles de la tiranía trujillista sirven para recordar que la aceptación de los primeros abusos acaba en la aceptación de otros abusos peores, y que los países anestesiados por la propaganda y el providencialismo se acostumbran a tolerar casi cualquier cosa".



Vargas Llosa, entrevistado por el escritor y periodista argentino Tomás Eloy Martínez





Retrato de mujeres y niños sobrevivientes de la gran matanza de Canudos. Primero, presos; luego, vendidos como esclavos a pesar de la abolición en 1888

ANATOMÍA DE UNA REVOLUCIÓN

"Es la novela en la que puse más esfuerzo, en la que di más de mí. (...) Tuve que hacer gran cantidad de investigaciones, leer muchísimo y superar grandes dificultades, porque era la primera vez que escribía sobre otro país, un país que no era el mío, en una época que no era la mía y donde tenía que trabajar con personajes que hablaban en un lenguaje que no era el del libro. (...) Probablemente por eso considero que *La guerra del fin del mundo* es mi libro más importante", expresó Vargas Llosa en conversación con Víctor Setti. Su antecedente es *Os Sertões* de Euclides da Cunha, un "manual de latinoamericanismo" donde se descubre "lo que Latinoamérica no es. No es Europa, ni África, ni la América precolombina, ni las sociedades indígenas, pero al mismo tiempo es una mezcla de todos esos elementos que coexisten de manera dura y a veces violenta". Ambas novelas tratan sobre la guerra de Canudos, en el sertón brasileño de Bahía entre 1896 y 1897. Bajo el control de Antonio Vicente Mendes Maciel, llamado el Consejero, la población de Canudos –mezcla de portugueses, indios y africanos– ocupó ilegalmente la hacienda del Barón de Cañabrava y la declaró estado independiente. En su peregrinar incesante, entre la mortandad y la pestilencia del seco sertón, orando y meditando vestido con una túnica morada, con los cabellos hasta los hombros y los ojos como brasas, advirtiendo que "el Anticristo estaba en el mundo y se llamaba República" –recién instaurada en Brasil después del Imperio–, el Consejero logró reclutar a un numeroso grupo, que se levantó contra la Guardia Nacional, en Uauá: "la turba se le echó encima, en un acto de flagrante temeridad, considerando que los policías tenían fusiles y ellos sólo palos, hoces, piedras, cuchillos y una que otra escopeta. Pero todo ocurrió de manera tan súbita que los policías se vieron cercados, dispersados, acosados, golpeados y heridos, a la vez que se oían llamar '¡Republicanos!', como si la palabra fuera insulto". Los insurrectos, que se llaman a sí mismos *yagunços* ("alzados"), conforman una sociedad en la que está abolido el matrimonio y la propiedad es colectiva, llevando a la práctica "muchas de las cosas que los revolucionarios europeos sabemos necesarias para implantar la justicia en la tierra", explica un personaje observador. Se suman "grupos de curiosos, de pecadores, de enfermos, de vagos, de huidos", que llegan de todas partes con la esperanza de que allí, donde el Consejero levanta un templo de piedra consagrado al Buen Jesús, "encontrarían perdón, refugio, salud, felicidad". "La República seguiría mandando hordas con uniformes y fusiles para tratar de prenderlo, a fin de impedir que hablara a los necesitados pero, por más sangre que hiciera correr, el Perro no mordería a Jesús. Habría un diluvio, luego un terremoto. (...) Millares morirían de pánico. Pero, al despejarse las brumas, un amanecer diáfano, los hombres y las mujeres verían a su alrededor, en las lomas y montes de Canudos, al Ejército de Don Sebastián [rey portugués que murió en el África en el siglo XVI] (...) con su relampagueante armadura y su espada (...), y lo verían alejarse, cumplida su misión redentora, para regresar con su Ejército al fondo del mar", aseguraba Maciel. Nuevas partidas de policías y soldados fueron derrotadas por las fuerzas de Canudos hasta que el ministro de Guerra en persona dirige la última ofensiva en que la rebelión es sofocada y 25.000 rebeldes, exterminados. El anuncio mesiánico de Maciel sobre "el fin del mundo" asociado a la República, en una tierra aislada y desértica como el nordeste, constituye el ejercicio de un fanatismo que no es menos feroz que la ceguera y la intolerancia de la llamada "civilización". La historia de Latinoamérica ha sido marcada por "nuestra incapacidad para aceptar las diferencias" –señala Vargas Llosa–, nuestra dificultad para observar "las contradicciones existentes entre la realidad y las visiones teóricas".



La insatisfacción en escena

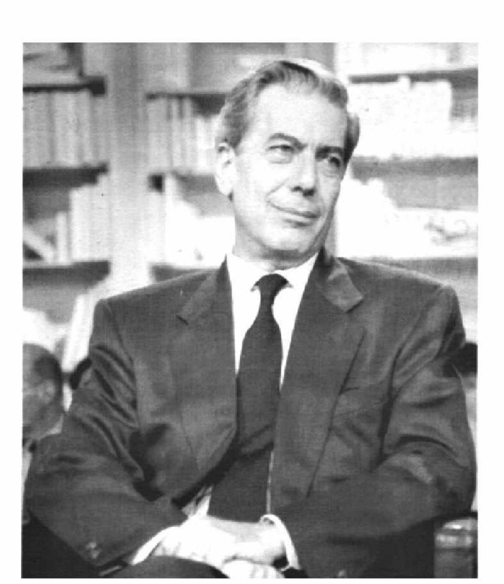
SYLVIA NOGUEIRA

Con frecuencia se considera que la producción teatral de Vargas Llosa es secundaria. Pero conforma un discurso al cual el escritor ha declarado su "primer amor" ("Si en la Lima de los años cincuenta, donde comencé a escribir, hubiera habido un movimiento teatral, es probable que, en vez de novelista, hubiera sido dramaturgo") y desde el que su narrativa se juzga a sí misma. Se aventuró en la redacción de dramas desde los quince años y ha participado en diversas puestas, incluso como actor. Los episodios que sus personajes dramáticos viven se conjugan con imágenes de aventuras deseadas. Esas ficciones dentro de la ficción teatral funcionan como vía de evasión de suertes personales rechazadas y como hipótesis sobre "cómo y por qué nacen las historias". Sus dramas, además de retomar temas de sus novelas como la crueldad del paso del tiempo o la complejidad de las relaciones sexuales y amorosas, escenifican procesos de fabulación, en los que el recuerdo y la imaginación son fuentes de relatos artísticos o historias privadas que la gente se cuenta para sobrevivir. *La señorita de Tacna* se abre con "Las mentiras verdaderas", a modo de prólogo en el que se asienta la cuestión de que el ser humano necesita contar(se) ficciones porque a ellas puede dárseles una coherencia que la vida no tiene y así permiten "conocer lo que somos, como individuos y como pueblos. (...) La ficción es el hombre 'completo', en su verdad y en su mentira confundidas". *La señorita de Tacna* se inspira en una anciana,



Programa de mano de "La señorita de Tacna", representada por la actriz argentina Norma Aleandro en el Maipo (temporada 2004)

pariente suya, que vivía en el pasado, confinada en el recuerdo de su infancia. *Kathie y el hipopótamo* (1983) pone en escena tensiones amorosas entre hombres y mujeres que cuentan lo que necesitan para encubrir frustraciones matrimoniales o discursivas, como las del "antiburgués" que desea mujeres burguesas o el escritor que compone lo que otros le dictan. *La Chunga* (1986) retoma personajes de *La casa verde*; focaliza la dueña de una taberna de mala muerte en Piura, donde los hombres se entretienen bebiendo y jugando a los dados. Uno de ellos en cierta ocasión alquiló a la Chunga, una jovencita que él había seducido, episodio que todos recuerdan y que, en el desarrollo de la obra, cada uno completa con su imaginación al especular sobre la suerte posterior de la muchacha rentada. Las ficciones que los personajes diseñan revelan sus puntos de vista, sus anhelos y sus miserias. *El loco de los balcones* (1993) remite a un profesor italiano que, en los años '50, hizo campaña para salvar los bellos y antiguos balcones limeños que la modernidad entonces acechaba con abandono o demoliciones. Parece un Quijote en sus luchas con los contrincantes y en sus diálogos con su "novia-putanilla", Lima, la del pasado y el arte. *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996) señala ya desde su título la distancia entre miradas y objetos o seres contemplados. Esta obra, que reflexiona sobre el discurso de la crítica de arte, conjuga historias de las que los personajes se valen para interpretar sus realidades, como la de Adonis seduciendo a un sátiro que un crítico homosexual aplica a un joven y bello marinero con quien tiene vínculos insospechados. Con *Odiseo y Penélope*, Vargas Llosa se regodea en la capacidad de recordar y fabular que tiene el héroe de Homero. En 2006, el peruano encarnó a Ulises en una puesta dirigida por Joan Ollé para el Festival de Teatro Clásico, en el Teatro Romano de Mérida. Esa experiencia validó comparaciones entre los distintos géneros literarios: "El teatro está hecho para ser visto en un escenario, no para ser sólo leído. Por eso, exige más modestia y espíritu de equipo. En la novela los límites son tu propio talento, mientras que en el teatro tienes que saber que eres parte de una maquinaria en la que intervienen los actores, los directores, los escenógrafos... Además su escritura es mucho más esencial que la narrativa, por eso está más cerca de la poesía y del cuento".

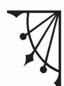




Mario Vargas Llosa en una entrevista televisiva realizada a raíz de la publicación de su Elogio de la madrastra *(1988)*

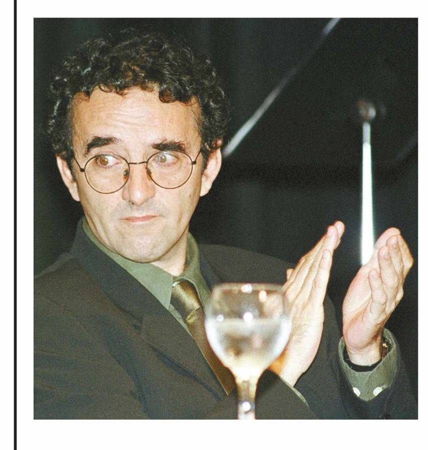
LITERATURA Y COMPROMISO

"Me formé en una época de América latina en la que ser escritor era inseparable de una cierta forma de compromiso político. Para un peruano de mi generación era imposible vivir de espaldas a los enormes problemas sociales y políticos. (...) Me eduqué en un clima marcado por las ideas de Sartre, Camus, Merleau-Ponty y, para los católicos, Gabriel Marcel. La preocupación ética no se disociaba entonces de la vocación artística. Y creíamos, además, que la literatura era un instrumento de acción para cambiar la realidad. 'Las palabras son actos', enseñaba Sartre. (...) La manera como se debía obedecer al mandato del compromiso varió en muchos escritores, también en mi caso. Pero nunca he cuestionado esa idea. He cambiado mi manera de pensar en política, pero no he cambiado de principios. No he podido nunca separar al escritor de su preocupación social", señala Vargas Llosa en entrevista con Tomás E. Martínez (1993). Para el escritor peruano, nadie que estuviera satisfecho se dedicaría a escribir; ninguno en armonía con el mundo circundante inventaría realidades verbales compensatorias; la vocación literaria, por el contrario, nace de la "intuición de deficiencias, vacíos y escorias" alrededor. La literatura es una de las formas de la insurrección ("La literatura es fuego", discurso al recibir el Premio Rómulo Gallegos). Su misión consiste en agitar los espíritus sobre todo en sociedades donde la injusticia es ley, la ignorancia campea, la explotación es un hábito. El exilio forzado o voluntario del autor no le impide describir su país con fidelidad y con belleza; así en el Inca Garcilaso, Sarmiento, Martí, Vallejo o Cortázar. Porque un escritor demuestra "su rigor y honestidad poniendo su vocación por encima de todo lo demás y organizando su vida en función de su trabajo creador" ("Literatura y exilio", 1968) y no primordialmente en relación con otras tareas que puede desempeñar como la de periodista, profesor, animador cultural o político. Vargas Llosa se proclama contra los que vigilan al escritor por sus costumbres o sus opiniones, y no lo estiman "por lo único que puede ser juzgado, es decir por sus libros". Para él, la "utilidad" de la literatura es inverificable, por lo menos en términos prácticos. Pero es cierto que la palabra de un escritor, por su influencia en la sociedad que integra, puede hacerse escuchar para reclamar justicia, por ejemplo. Es su caso cuando, como presidente del PEN Internacional, en una carta al general Videla en 1976, protesta por la persecución a artistas, intelectuales y periodistas en Argentina –entre ellos, Juan Gelman–, aunque no como medida "inspirada en convicciones políticas partidistas" sino como "una estricta acción de solidaridad humana y de defensa de los más elementales principios morales que hacen posible la cultura". Pero denuesta a aquellos "intelectuales" que, antes a distancia de los gobernantes, quienes por su condición crítica los habían considerado enemigos en potencia, ahora son comprados a bajo precio por apetito de poder, por la tentación de ejercer influjo sobre los demás, por querer participar en el mecanismo que ordena la historia ("El intelectual barato", 1979). Los *amautas* incas –señala en *La verdad de las mentiras*, 2002– morían con el emperador y sus mujeres; el nuevo inca asumía con una flamante corte de hombres sabios cuya misión era rehacer la memoria oficial, corregir el pasado, de tal manera que todas las hazañas que se atribuían a su antecesor fueran transferidas al nuevo emperador. "En una sociedad cerrada la historia se impregna de ficción, pues se inventa y reinventa en función de la ortodoxia religiosa o política contemporánea, o más rústicamente de acuerdo a los caprichos de los dueños del poder. Al mismo tiempo, un estricto sistema de censura suele instalarse para que la literatura fantasee también dentro de cauces rígidos, de modo que sus verdades subjetivas no contradigan ni echen sombras sobre la historia oficial." En cambio, la ficción es el acto libre de asumir "mentiras" que no se imponen y "un desagravio a quienes desasosiega el vivir en la prisión de un único destino" (discurso al recibir el Premio Cervantes, 1995).



La travesía de la escritura

La trayectoria de Roberto Bolaño (1953-2003) –nacido en Chile, afincado en México DF entre 1968 y 1977, radicado en España desde fines de los años ’70– y su pródiga asimilación de las literaturas de esos y otros países, impiden la rúbrica de una nacionalidad para su obra, que puede pensarse en los dominios de la literatura iberoamericana contemporánea. Poeta en sus inicios –cofundador del movimiento Infrarrealista en México–, Bolaño alcanzó notoriedad con *La literatura nazi en América* (1996), novela construida a la manera de *Historia universal de la infamia* de Borges, en la que se suceden treinta biografías apócrifas de "escritores" que comparten el ejercicio de variantes marginales o degradadas de una literatura de cuño hipotéticamente "nazi"; entre ellos, "El Grasa" Argentino Schiaffino, con sus audaces juicios sobre Borges, Bioy o Cortázar, a quienes nunca ha leído, o Silvio Salvático, que propone "la reinstauración de la Inquisición, los castigos corporales públicos, la guerra permanente ya sea contra los chilenos o contra los paraguayos o bolivianos como una forma de gimnasia nacional". La infamia, nota dominante en esta galería de "miserables", "mercenarios" y "antiilustrados", parece quintaesenciarse en Ramírez Hoffman, un escritor y paramilitar que antes del golpe de 1973 se infiltra en los talleres literarios y concreta, en el marco represivo de la dictadura chilena, su proyecto de una poesía revolucionaria, escribiendo en el cielo con el humo de un avión. La novela *Estrella distante* (1996) expande la historia de este personaje ominoso, transformado por el juego de seudónimos en el teniente Carlos Wieder, quien extrema su postura vanguardista –acometiendo la destrucción del lenguaje y de los cuerpos humanos– en su exposición de fotografías de los desaparecidos que él ha torturado y asesinado, a las que concibe "poesía visual". Esta novela de Bolaño se propone como un intento por narrar lo inenarrable "el terror, las desapariciones, las prácticas aberrantes, unidos al fracaso de un proyecto social" y, como señala Celina Manzoni, enfrentar la retórica del olvido y la transacción, hegemónica en el discurso político y literario chileno tras el retorno de las formas democráticas. *Nocturno de Chile* (2000) retoma este planteo de construcción de la memoria en la ficción, a través de una trama en la que, una vez más, la literatura se roza con la ignominia y el terror, y una estructura que –al modo de Bolaño– admite el deslizamiento por diversos géneros: "el de terror, la comedia de situaciones y un híbrido de novela de campo y novela gótica", según el autor. El talento de Bolaño como contador de historias, su capacidad de hilvanar anécdotas y metaforizar la aventura vital en las aventuras literarias se despliegan en *Los detectives salvajes* (1999) –premios Rómulo Gallegos y Herralde–, cuyo hilo conductor es la búsqueda emprendida por los jóvenes poetas Ulises Lima y Arturo Belano de Cesárea Tinajero, una poeta real visceralista de los años ’20, desaparecida en el desierto de Sonora. En más de una ocasión Bolaño renegó del *boom* literario de los ’60, horrorizado antes por sus herederos que por sus fundadores, entre los que rescata a Vargas Llosa. Al prologar *Los cachorros*, Bolaño la califica de "perfecta" y "ácida" y considera que, por su velocidad y la "musicalidad sustentada en el habla cotidiana", constituye un "ensayo para la que poco después sería una de sus grandes novelas y una de las mejores escritas en español del siglo XX: *Conversación en La Catedral"*. Para el escritor español Javier Cercas, Bolaño es "el continuador más disciplinado" del *boom*: "su obra no es sólo inimaginable sin una lectura a brazo partido de Borges, sino también sin la transparencia coloquial de la prosa de Cortázar o sin las astucias narrativas y las arquitecturas novelescas de Vargas Llosa, sin duda el novelista vivo en español a quien más admiró Bolaño, y uno de los que con más cuidado asimiló".



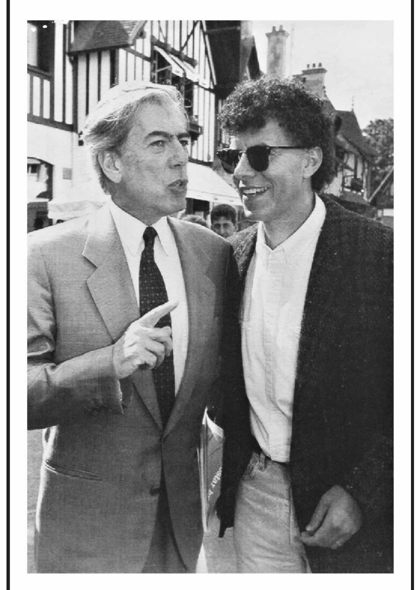


"Los detectives salvajes *me parece una magnífica novela. (...) esas cien primeras páginas de descripción de México, del grupo real visceralista del cual forma parte el narrador, me parecen admirables por la textura, naturalidad y por la forma como se va creando una atmósfera pesadillesca". Vargas Llosa*

Antología

“VII
Habíamos optado, por eso, en vernos menos de noche y más de día, aprovechando los huecos de la radio. La tía Julia tomaba un colectivo al centro y a eso de las once de la mañana, o de las cinco de la tarde, me esperaba en una cafetería de Camaná, o en el Cream Rica del jirón de la Unión. Yo dejaba revisados un par de boletines y podíamos pasar dos horas juntos. (...) Como tenía firmes prejuicios hispánicos respecto a las relaciones entre hombres y mujeres y no permitía que la tía Julia pagara ninguna cuenta, mi situación económica llegaba a ser dramática. Para aliviarla, comencé a hacer algo que Javier severamente llamó ‘prostituir mi pluma’. Es decir, a escribir reseñas de libros y reportajes en suplementos culturales y revistas de Lima. Los publicaba con seudónimo, para avergonzarme menos de lo malos que eran. Pero los doscientos o trescientos soles más al mes constituían un tónico para mi presupuesto.
Esas citas en los cafetines del centro de Lima eran poco pecaminosas, largas conversaciones muy románticas, haciendo empanaditas, mirándonos a los ojos y, si la topografía del local lo permitía, rozándonos las rodillas. Sólo nos besábamos cuando nadie podía vernos, lo que ocurría rara vez, porque a esas horas los cafés estaban siempre repletos de oficinistas lisurientos. Hablábamos de nosotros, por supuesto, de los peligros que corríamos de ser sorprendidos por algún miembro de la familia, de la manera de conjurar esos peligros, nos contábamos con lujo de detalles todo lo que habíamos hecho desde la última vez (es decir, algunas horas atrás o el día anterior), pero, en cambio, jamás hacíamos ningún plan para el futuro. El porvenir era un asunto tácitamente abolido en nuestros diálogos, sin duda porque, tanto ella como yo, estábamos convencidos de que nuestra relación no tendría ninguno. Sin embargo, pienso que eso que había comenzado como un juego, se fue volviendo serio en los castos encuentros de los cafés humosos del centro de Lima. Fue ahí donde, sin darnos cuenta, nos fuimos enamorando.
Hablábamos también mucho de literatura; o, mejor dicho, la tía Julia escuchaba y yo le hablaba de la buhardilla de París (ingrediente inseparable de mi vocación) y de todas las novelas, los dramas, los ensayos que escribiría cuando fuera escritor. (...)”

María Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Buenos Aires, Grupo Santillana, 2000


Vargas Llosa con el director Jon Amiel durante el último día del festival de cine de Deauville (1990), en ocasión de la exhibición de su película La tía Julia y el escribidor


Flora Tristán, la peruana insurrecta abuela de Paul Gauguin

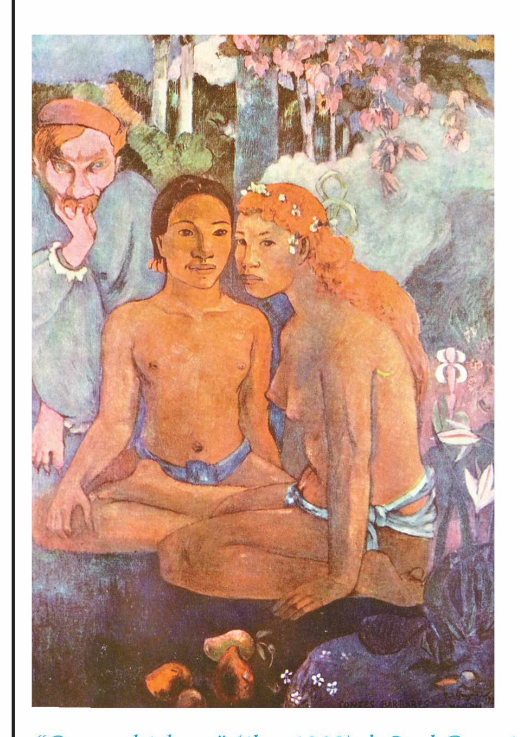
“I. FLORA EN AUXERRE
Abril de 1844
Abrió los ojos a las cuatro de la madrugada y pensó: ‘Hoy comienzas a cambiar el mundo, Florita’. No la abrumaba la perspectiva de poner en marcha la maquinaria que al cabo de algunos años transformaría a la humanidad, desapareciendo la injusticia. Se sentía tranquila, con fuerzas para enfrentar los obstáculos que le saldrían al paso. Como aquella tarde en Saint Germain, diez años atrás, en la primera reunión de los sansimonianos, cuando escuchando a Prosper Enfantin describir a la pareja-mesías que redimiría al mundo, se prometió a sí misma, con fuerza: ‘La mujer-mesías serás tú’. ¡Pobres sansimonianos, con sus jerarquías enbloquecidas, su fanático amor a la ciencia y su idea de que bastaba poner en el gobierno a los industriales y administrar la sociedad como una empresa para alcanzar el progreso! Los habías dejado muy atrás, Andaluza. (...)”

“II. UN DEMONIO VIGILA A LA NIÑA

Mataiea, abril de 1892

El apodo de Koke se lo debía a Teha’amana, su primera mujer de la isla, porque la anterior, Titi Pechitos, esa cotorra neocelandesa maorí con la que en sus primeros meses en Tahití vivió en Papeete, luego en Paea, y finalmente en Mataiea, no había sido, propiamente hablando, su mujer, sólo una amante. En esa época todo el mundo lo llamaba Paul. Había llegado a Papeete en el amanecer del 9 de junio de 1891, luego de una travesía de dos meses y medio desde que zarpó de Marsella, con escalas en Aden y Noumea donde debió cambiar de barco. Cuando pisó, por fin, Tahití acababa de cumplir cuarenta y tres años. Traía consigo todas sus pertenencias, como para dejar claro que había acabado para siempre con Europa y París: cien yardas de tela para pintar, pinturas, aceites y pinceles, un cuerno de cacería, dos mandolinas, una guitarra, varias pipas bretonas, una vieja pistola y un puñadito de ropas usadas. Era un hombre que parecía fuerte –pero tu salud ya estaba secretamente minada, Paul–, de ojos azules algo saltones y movedizos, boca de labios rectos generalmente fruncidos en una mueca desdeñosa y una nariz quebrada, de aguilucho predador. Llevaba una barba corta y rizada y unos largos cabellos castaños, tirando para rojizos, que a poco de llegar a esta ciudad de apenas tres mil quinientas almas (quinientos de ellos *popa’a* o europeos) se cortó, pues el subteniente Jénor, de la marina francesa, uno de sus primeros amigos en Papeete, le dijo que por esos cabellos largos y el sombrerito mohicano a lo Búfalo Bill que llevaba en la cabeza, los maoríes lo creían un *mahu*, un hombre-mujer. Traía muchas ilusiones consigo. Apenas respiró el aire caliente de Papeete y sus ojos quedaron deslumbrados por la vivísima luz que bajaba del cielo azulísimo y sintió en torno la presencia de la naturaleza en esa erupción de frutales que irrumpían por doquier y llenaban de aromas las polvorientas callecitas de la ciudad –naranjos limoneros, manzanos, cocoteros, mangos, los exuberantes guayaberos y los nutridos árboles del pan–, le vinieron unas ganas de ponerse a trabajar que no sentía en mucho tiempo. Pero no pudo hacerlo de inmediato, pues no pisó esa tierra tan anhelada con el pie derecho. A los pocos días de llegar, la capital de la Polinesia francesa enterró al último rey maorí, Pomare V, en una imponente ceremonia que Paul siguió, con un lápiz y un cuadernillo que embadurnó de croquis y dibujos. Pocos días después creyó que él iba a morir también. Porque, los primeros días de agosto de 1891, cuando empezaba a adaptarse al calor y las fragancias penetrantes de Papeete, tuvo una violenta hemorragia, acompañada de ataques de taquicardia que hinchaban y deshinchaban su pecho como un fuelle y lo dejaban sin respiración. (...) [Los médicos] le confirmaron que esta crisis era una manifestación más de la enfermedad impronunciable que le habían diagnosticado, meses atrás, en París. (...) Apenas salió del hospital (...) se mudó a una de las pensiones más baratas que encontró en Papeete, en la barriada de los chinos (...). Vivía con muy poco dinero, pero en una estrechez y pestilencia –había chiqueros en torno y muy cerca estaba el camal, donde se beneficiaba toda clase de animales– que le quitaban las ganas de pintar y lo empujaban a la calle. Iba a sentarse en uno de los barcitos del puerto, frente al mar. Allí solía pasarse horas, con un azucarado ajenjo y jugando partidas de dominó. El subteniente Jénor –delgado, elegante, culto, finísimo– le dio a entender que vivir entre los chinos de Papeete lo desprestigiaría ante los ojos de los colonos, algo que a Paul le encantó. ¿Qué mejor manera de asumir su soñada condición de salvaje que ser despreciado por los *popa’a*, los europeos de Tahití? (...)”

Mario Vargas Llosa, *El paraíso en la otra esquina*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003



“Cuentos bárbaros” (óleo, 1902) de Paul Gauguin. Representa una escena en Tahití, isla de Oceanía. El pintor-cronista recupera en el marco exótico la sensualidad de una pareja, sorprendida en su intimidad

Bibliografía

AMSTER, MAURICIO (ed.), *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
CERCAS, JAVIER, "Print the legend!". En: *Babelia* (*El País*), 14/04/2007.
CHEVALIER, JEAN; GHEERBRANT, ALAIN, *Diccionario de los símbolos,* Barcelona, Herder, 2003.
BENEDETTI, MARIO, *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967.
FUENTES, CARLOS, *La nueva novela hispanoamericana,* México, Joaquín Mortiz, 1974.
GIACOMAN, HELMY; OVIEDO, J.M. (ed.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Publishing Company INC., 1971.
GNUTZMANN, RITA, *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1992.
HARSS, LUIS, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
LAFFORGUE, JORGE, "Asedio, con variaciones. Mario Vargas Llosa". En: *Cartografía personal. Escritos y escritores de América latina*, Buenos Aires, Taurus, 2005.
Lavin, Paz, "Mario Vargas Llosa, el hombre que fabula sobre el escenario".
En: *http://www.letraslibres.com.* [Consulta: 20/06/07].
MANZONI, CELINA (compilación, prólogo y edición), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY, "La resurrección del dictador".
En: *http://www.trazegnies.arrakis.es/chivo2.html* [Consulta: 27/06/07].
MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY, "Mario Vargas Llosa", Reportaje, Buenos Aires, *Página/12*, Verano/12, 25-1-07 (I), 25-1-07 (II).
OVIEDO, JOSÉ MIGUEL, *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970.
ROSSMAN, C.; FRIEDMAN, A.W. (comp.), *Mario Vargas Llosa. Estudios Críticos*, Madrid, Alambra, 1983.
SETTI, RICARDO, "Conversación con Mario Vargas Llosa". En: *Confesiones de escritores. Escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996.

Ilustraciones

P. 642, *Pintura Latinoamericana*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999.
P. 643, FLAUBERT, GUSTAVE, *Madame Bovary*, París, Didier, 1969.
P. 644, *Geografía Universal*, vol. 10, Madrid, Instituto Gallach, 1993.
P. 645, P. 646, P. 648, P. 649, P. 653, P. 654, Archivo *Página/12.*
P. 650, *Humboldt*, Año 38, Nº 117, 1996.
P. 651, Archivo privado S.M.
P. 654, P. 655, *Vida y obra de Gauguin*, Buenos Aires, CEAL, 1970.